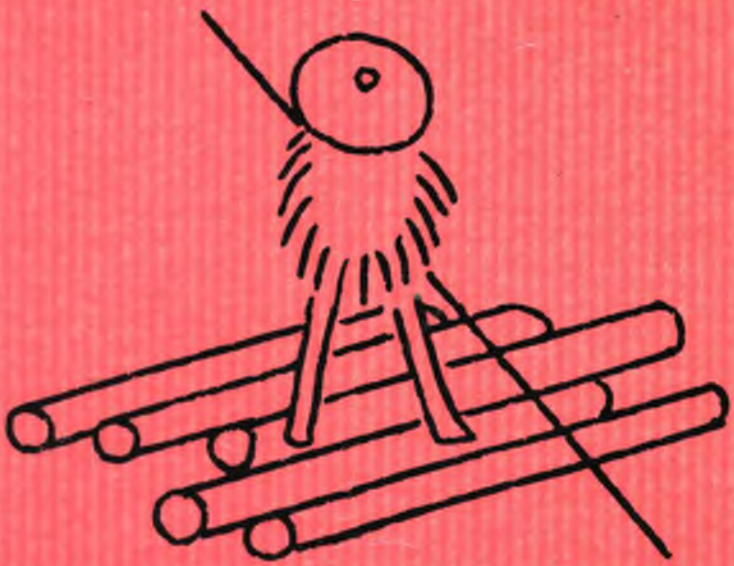
Issa Kobayashi

Cincuenta haikus

Traducción de Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki
Introducción y notas de Ricardo de la Fuente



poesía Hiperión

松そびえ

魚をとりて春を

惜しむ哉

ISSA KOBAYASHI

CINCUENTA *HAIKUS*

Traducción:
Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki
Introducción y notas: Ricardo de la Fuente

Hiperión

poesía Hiperión
Colección dirigida por Jesús Munárriz
Diseño gráfico: Equipo 109

Primera edición: 1986 • Cuarta edición: 2003
Derechos de edición reservados: EDICIONES HIPERIÓN S. L.
Calle de Salustiano Olózaga, 14 • 28001 Madrid • Tfno.: 91 577 60 15
http://www.hiperion.com • e-mail: info@hiperion.com
ISBN: 84-7517-514-7 • Depósito legal: M-25240-2003
Artes Gráficas Géminis, C. B. • San Sebastián de los Reyes • Madrid

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por la editorial, vulnera derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente concertada.

IMPRESO EN ESPAÑA • UNIÓN EUROPEA

INTRODUCCIÓN

KOBAYASHI ISSA es, en palabras de Blyth, el menos japonés de los escritores de *haikus*[1], pero, a su vez, es el haikuista con el que mejor se identifica un lector actual. Este juicio, creemos, justifica plenamente la traducción que hoy presentamos.

No somos los primeros que trasladamos al castellano *haikus* de Issa. Antes lo han hecho Fernando Rodríguez Izquierdo[2], que presenta un amplio ramillete de *haikus* bien explicados en la parte antológica de su obra, y Antonio Cabezas García[3], que, aunque sin explicación, traduce más de un centenar. Ambos autores son los que, verdaderamente, han introducido la literatura japonesa en España. Así, Rodríguez Izquierdo, además del libro citado, ha vertido a nuestra lengua a Ihara Saikaku (Madrid, Alfaguara, 1983), del que también tenemos otra versión de Antonio Cabezas (*Hombre lascivo y sin linaje*, Madrid, Hiperión, 1982). Este último, en Ediciones Hiperión, ha publicado una serie de

---

[1] Vid. R.H. Blyth. *Haiku*. Tokyo, Hokuseido, 1950-52, 4 vols.: I. *Eastern Culture*, II. *Spring*, III. *Summer-Autumn*, IV. *Autumn-Winter*; *A History of Haiku*. Tokyo, Hokuseido, 1968. Estos dos son los trabajos básicos para la historia y crítica de este género. También es interesante Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku*. Rutland and Tokyo, Charles Tuttle Company, 1960.

[2] Vid. su libro *El haiku japonés*. Madrid, Guadarrama, 1972. 2.ª edición: Madrid, Hiperión, 1994.

[3] Vid. Antonio Cabezas, *Juikus inmortales*. Madrid, Hiperión, 1983.

importantes textos japoneses: Takuboku. *Un puñado de arena* (1976); Anónimo. *Cantares de Ise* (1979); Anónimo. *Manioshu* (1980). Tampoco podemos olvidar la importante edición de Octavio Paz de Matsuo Bashoo. *Sendas de Oku*[1]. Recientemente ha aparecido una antología de este mismo poeta. *Haiku de las cuatro estaciones* (Madrid, Miraguano Ediciones, 1983). Tampoco debemos soslayar la curiosa *Antología de la poesía japonesa antigua* de Carlo Liberio del Zotti (Zaragoza, Edit. Litho Arte, 1976. Traduce *tankas*, *haikus*, poesía popular y no).

Si bien ahora podemos hablar de un mayor interés por la literatura japonesa, tenemos mucho camino por recorrer, sobre todo si nos comparamos con americanos, ingleses y franceses, que, desde muy pronto, mostraron una mayor curiosidad. De hecho, nuestro conocimiento de las letras japonesas solía venir por traducción de otras lenguas y no del original, como la que hizo Fernando Gutiérrez de *Romance de Genji (Genji Monogatari)* (Barcelona, Juventud, 1941), que sigue las ediciones inglesa y francesa de A. Waley y Kiku Yamata, respectivamente; o las *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima (Barcelona, Planeta, 1969. Traducción del inglés de A. Bosch. Prólogo de J.A. Vallejo Nájera); etc.[2]. Pero parece que esta situación ha terminado, como demuestran los últimos acontecimien-

[1] Vid. Matsuo Bashoo, *Sendas de Oku*, Barcelona, Seix-Barral, 1981. Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. También debemos mencionar el artículo del escritor mejicano "Tres momentos en la literatura japonesa", *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix-Barral, 1971, pp. 107-135. A su vez, la obra de Bashoo ha sido también traducida con posterioridad por Antonio Cabezas: *Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku)*, Madrid, Hiperión, 1993.

[2] Han sido traducidas también algunas obras de Osamu Dazai, Junichiro Tanizaki y el premio Nobel Yanusari Kawabata.

tos, que llevan a una editorial de bolsillo como Bruguera a buscar una traducción del original, así la obra de Mishima *El marino que perdió la gracia del mar* (Barcelona, Bruguera, 1980).

Lo que ya no podemos justificar es el haber traducido cincuenta *haikus* precisamente. Reconocemos que es una arbitrariedad, lo mismo que la selección llevada a cabo, guiada por nuestro gusto. Vaya en nuestro descargo que los poemas traducidos están entre los más conocidos de Issa.

NOTA BIOGRÁFICA

El 5 de mayo de 1763 nace Kobayashi Issa en Kashiwabara, un pueblo de setecientos habitantes, en la provincia de Shinano (Nagano en la actualidad), al norte de Tokyo. Su padre, Yagobe Kobayashi, era agricultor y, además, criaba caballos para la posta; este último era un cargo público, pues dependía de la administración central de Edo (nombre antiguo de Tokyo). Se trataba de una familia de buen apellido y vivían con cierto desahogo, perteneciendo a lo que se podía llamar una clase media.

Cuando el pequeño Issa —que entonces se llamaba Yataro, nombre que, según la costumbre, mudó al llegar a una edad más avanzada— tenía tres años, perdió a su madre, hecho que le marcará toda su vida. Su abuela, Kana, le cuidará a partir de aquí.

Su padre se casó nuevamente cuando Issa tenía ocho años y tuvo otro hijo. Este hermanastro causará muchos problemas al poeta, pues Satsu, la madrastra, tratará de ponerlo por encima de él, haciendo caso omiso de sus derechos.

En 1777, por las presiones de Satsu y por los problemas

económicos de la familia. Issa tiene que marchar a trabajar a Edo. Al llegar a la capital el poeta compagina el laboreo con el estudio del *haiku*. Lo aprende en la escuela *Katsushika*, cuyo fundador fue Sodoo Yamaguchi, discípulo de Bashoo. Su maestro se llamaba Chikua Nirokuan

Durante mucho tiempo Issa está sin ver a sus padres y sin regresar a su pueblo. Cuanto tiene 29 años los visitará y comenzará el viaje más largo de su vida. Estos viajes estaban muy relacionados con la poesía y la religión. Recordemos aquí, por ejemplo, las *Sendas de Oku* de Bashoo. Se viajaba para adquirir experiencia y escribir poesía. Issa iniciará este periplo por el este del país como bonzo y lo terminará siete años más tarde.

Issa vivía pobremente. En 1801 muere su padre. Éste exigió que el patrimonio se dividiera entre los dos hermanos, a lo que se negará la madrastra. En los años siguientes se compra una casa —hecho que le da una cierta estabilidad—, dinamiza su actividad y va madurando poética y personalmente.

En 1813 se resuelve el problema de la herencia. De esta forma, llega para él la tranquilidad económica que siempre deseó. Ese mismo año se casa. De este matrimonio tendrá cuatro hijos, ninguno de los cuales vivirá mucho tiempo, igual que su mujer, fallecida en 1823. Se volverá a casar dos veces más. La segunda mujer, Yuki, se divorció muy pronto de Issa, pues el matrimonio había sido por interés y no soportaba el excesivo celo sexual del poeta. Su tercera esposa, Yao, dio a luz un hijo poco después de morir Issa (1827).

En fin, toda su vida se caracterizó por pequeños momentos de alegría, estando jalonado su camino por desgracias y tristezas. Empero, sus últimos años estuvieron signados por una gran actividad y un cierto equilibrio espiritual.

ISSA Y EL HAIKU

El *haiku*, como género literario, nace en el siglo XVI, canonizado por Matsuo Bashoo. Su origen está en el *haikai*, poema de 36, 50 ó 100 versos, que se componía en grupo. Se reunían varios poetas, el poeta maestro, o al que se designaba como iniciador, escribía tres versos de 5-7-5, a los que se llamaba *hokku*, y a partir de aquí el siguiente componía dos de 7-7. Así se iban engarzando regularmente los versos hasta llegar al fin del poema. El *haikai* tenía un contenido ligero; poema quería decir poesía cómica. El *hokku* del *haikai* se llamó *haiku*, término amalgamado de los otros dos.

Lo fundamental del *haiku* es una doble condición. En primer lugar, una cantidad silábica de 17: 5-7-5. Y, por otro lado, la referencia a una estación del año, *kigo*. Así, el poema hace alusión a una realidad cotidiana, a la naturaleza. Todo puede ser *kigo*, las flores, los animales, las fiestas, los bailes... Hay diccionarios de *kigo* que nos permiten conocer con exactitud a qué estación se refiere el poeta. Esta importancia de la naturaleza está relacionada con el consejo que daba Bashoo, según el cual debemos seguir a ésta, que es un ser viviente más. La raíz de este pensamiento se encuentra en la religión budista, en las creencias animísticas. También es importante señalar que desde el principio del género, a veces, el término estación puede no aparecer *(mukigo)*.

El *haiku* se alimenta de taoísmo, confucianismo, budismo zen y de la poesía china[*]. Un concepto zen de gran importancia a la hora de enfrentarnos con esta forma poética es el *satori* (iluminación). Esta iluminación consiste en penetrar en el ser de las cosas y en descubrir la irrealidad del yo. El

[*] Vid. F. Rodríguez Izquierdo, op. cit., pp. 36-40.

haiku es un ejercicio espiritual, tanto en su creación como en su lectura.

El *haiku* viene a ser una quintaesencia poética. Es una intuición que recoge las sensaciones inmediatas. En 17 sílabas no puede haber nada superfluo. Es poesía alejada de la verbosidad, es una simple imagen. Más que decir, sugiere. El lector tiene que completar el sentido. Como dice Octavio Paz: "El haikú no sólo es poesía escrita (...) sino poesía vivida, experiencia poética recreada. Con inmensa cortesía, Bashoo no nos dice todo: se limita a entregarnos unos cuantos elementos, los suficientes para encender la chispa"[1].

Se trata de una poesía natural, en la que el espíritu queda suspenso un instante, a causa de la contemplación de un elemento del entorno, o por una sensación o pensamiento instantáneo. Como decía Bashoo, un *haiku* "es simplemente esto que llega en un lugar y en un momento".

Estos poemillas pueden chocar al hombre occidental, acostumbrado a otras preocupaciones y a una inquisición que, con frecuencia, se mueve en el mundo de lo abstracto, de las entelequias o de preocupaciones trascendentales que no tienen nada que ver con las cosas que nos rodean. Hölderlin e Issa, por ejemplo, son incomparables, sus caminos son divergentes, tampoco tenían que ser iguales. Son cosmovisiones diferentes. Para un europeo un *haiku* puede ser banal, aunque, tal vez, los banales seamos nosotros. No se debe buscar pensamiento conceptual en esta poesía, hay que sentir al hombre natural que se sumerge intensamente en los acontecimientos y objetos cotidianos, con la suficiente capacidad de asombro, o sensibilidad, para pasmarse ante lo que, aparentemente, era igual a lo de ayer.

Bashoo es el gran maestro. Después de su muerte el género

[1] Vid. Octavio Paz, op. cit., p. 131.

se populariza, pero también se hace más trivial. Lo cual es muy lógico, debido a la simplicidad de la estructura del poema y a su sencillez —todo el mundo puede escribir *haikus*—; de forma que, con frecuencia, pasó a ser un simple juego lingüístico, perdiendo calidad y altura. De este estado de postración salió el género gracias a los dos grandes haikuistas (*haijin*) después de Bashoo: Yosa Buson e Issa Kobayashi. El primero era además pintor y nos ha dejado hermosos *haikus* acompañados de acuarelas *(sumie)* que solían ilustrar el poema. Pero tanto Issa como éste no tuvieron demasiada repercusión en el público de su época. Sólo en 1896 Masaoka Shiki denunció el estado de decadencia en que se hallaba esta forma y enfatizó la necesidad de renovar el lenguaje. De aquí se abren dos posibilidades para el *haiku* moderno, o seguir la métrica tradicional o ensayar el verso libre. Dos casos contrapuestos serían los de Takahama Kyooshi y Ozaki Hoosai; el primero prosigue con la métrica tradicional, mientras que el segundo se apunta al verso libre. Un ejemplo de este último con ruptura del esquema habitual y sin estacion sería:

Ido no kurasa ni
waka kao o miidasu

En la penumbra de un pozo
reconozco mi cara.

Pero ¿qué es lo que aporta Issa a la historia del *haiku?* ¿Cómo es éste?

En contra del formulismo del *haiku* de su época, Issa trajo una gran espontaneidad y un original mundo poético, sobre todo en sus últimos diecisiete años de vida. También éstos están marcados por un mayor equilibrio interno y por

una mayor profundización filosófica. Por otro lado, razones biográficas, como su complejo de inferioridad —era campesino y se había criado sin madre— y su vida desgraciada influyen en su producción. Utiliza personas que sufren, pertenecientes a las clases bajas, con las que se identifica. Una cualidad, generalmente reconocida, es su peculiar agudeza en la observación de la naturaleza. También, su tendencia al feísmo: introduce cosas y animales tradicionalmente desagradables y emplea un lenguaje vulgar. Otras características, aunque coincidentes con la esencia del *haiku o* diversas escuelas, son las onomatopeyas y prosopopeyas, las aliteraciones y juegos de palabras, además de asociaciones alógicas.

REPERCUSIÓN DEL HAIKU EN OCCIDENTE

La cultura oriental penetra en occidente en dos momentos: a fines del siglo XIX y a principios del XX —sobre todo en Francia y a través de escritores americanos e ingleses— y después de la segunda Guerra Mundial. En este segundo momento la vía de entrada es Estados Unidos, donde hay un buen número de yamatólogos. Favorece este proceso la difusión de un novelista como Hermann Hesse y sus obras llenas de filosofía oriental.

La cultura japonesa se patentiza a principios de siglo en la literatura en inglés y en francés, a través de los imaginistas, Conrad, Aiken, Wallace Stevens, Cocteau, Apollinaire... Aunque no deje de estar presente en otros países como Italia (Ungaretti) y España, como veremos luego.

Ezra Pound y los imaginistas pretendían:

1. Tratamiento directo del objeto, sea subjetivo u objetivo.

2. No usar ni una sola palabra que no contribuya a la presentación.

3. En cuanto al ritmo: componer en frase musical, no con un metrónomo[8].

Esto, unido al valor que dan a la imagen y a su carácter, coincide con el *haiku*. Un ejemplo reiterado de esta influencia sería «En una estación del metro» de Ezra Pound, a pesar de las diferencias existentes con estos poemas japoneses:

> The apparition of these faces in the crowd:
> Petals on a wet, black bough.
>
> *(Personae)*

En fin, la influencia de esta forma llegó hasta el punto de que se fundase una «Sociedad de *Haiku* de América».

En el mundo hispánico también el *haiku* ha tenido repercusión. Ésta ha sido estudiada por Octavio Paz[9], E.S. Speratti Piñero[10], G. Ceide-Echevarría[11], G.L. Brower[12] y F. Rodríguez Izquierdo[13]. Fueron los mejicanos Juan Tablada y Efrén Rebolledo los primeros que imitaron el *haiku*. Sobre todo Tablada, que era admirador de los poetas simbolistas,

---

[8] Vid. Serge Fauchereau, *Lectura de la poesía americana*, Barcelona, Seix-Barral, 1970. También vid. F. Rodríguez Izquierdo, op. cit., que estudia la influencia del haiku en la literatura universal.

[9] Vid. su introducción a Matsuo Bashoo, *Sendas de Oku*, op. cit.

[10] Vid. "Valle-Inclán y un Haiku de Bashoo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, 1, 1958, pp. 60-61.

[11] Vid. *El haikai en la lírica mexicana*, México, Ediciones Andrea, 1967.

[12] Vid. "The Japanese Haiku in Hispanic Poetry", *Monumenta Nipponica*, 1-2, 1968, pp. 187-189. No hemos tenido acceso a este artículo.

[13] Vid. op. cit.

estética que se puede aparejar a la del *haiku* y que, también, fue una raíz del imaginismo.

En España tenemos ejemplos de influencia e imitación en Machado, Valle-Inclán, Domenchina..., y posiblemente en F. García Lorca, Juan Ramón Jiménez y otros. Lo más lógico es pensar que el conocimiento que tuvieron nuestros poetas del *haiku* les viniera por Tablada, que fue leído y conocido en España. Otra de las vías posibles son las traducciones francesas, como se puede ver en E. Díez Canedo. En todo caso, la línea de entrada y la influencia del *haiku* en nuestro país está todavía por estudiar. Un elemento que puede ocultar el camino es la influencia del modernismo, con sus «japoneserías», que, dentro del exotismo que propugnaba, introdujo los motivos orientales. Tal es la situación del ultraísta Isaac del Vando Villar [14] y su obra *La sombrilla japonesa* [15], donde leemos:

> Abriste la sombrilla,
> maravillosamente,
> japonesa amarilla.

[14] Isaac del Vando Villar fue el fundador de *Grecia* y *Tableros* y mentor del ultraísmo (vid. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965; asimismo, G. Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963). El credo de este movimiento de vanguardia coincide en parte con la estética del haiku y del imaginismo; de forma que, tal vez, el primero pudiera haber influenciado. Es el credo del ultraísmo, en palabras de J.L. Borges: "1° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4° Síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche de ese modo su facultad de sugerencia" (vid. Guillermo de Torre, op. cit., p. 541).

[15] Vid. la reedición de este libro en Sevilla, Dendrónoma, 1980.

Entre tus manos de papel de arroz,
como un hongo luminoso,
brotó el lejano Japón.

Aunque la disposición sea en tres versos, no sigue la métrica del *haiku*, ni en éste ni en otros poemas. Tampoco hay referencia a estación. Pero lo más importante es que no nos hallamos ante una sensación, un sentimiento expresado por una imagen, lógica o alógica. Si el poeta ha conocido los *haikus*, lo ha olvidado. La fuente es modernista; también en este libro se puede rastrear la huella de Ramón Gómez de la Serna.

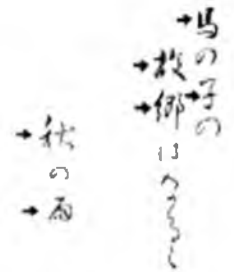
LA TRADUCCIÓN DEL HAIKU

En primer lugar, debemos señalar que la diferencia cultural entre Oriente y Occidente hace que sea difícil entender el *haiku*, ya lo comentamos antes. La educación, la manera de percibir la realidad un japonés es sensiblemente diversa a la de un español. Por otro lado, las lenguas tampoco son parecidas, más bien lo contrario, aunque los sistemas fonológicos son similares.

Ya es un tópico que la poesía es intraducible. Catford dice que nunca hay una traducción total, nunca hay una equivalencia absoluta en todos los niveles lingüísticos[16]. Pero esto es más complicado a la hora de trasladar la poesía japonesa a una lengua occidental, pues ya desde la simple escritura encontramos problemas. La escritura japonesa no es alfabética, sino silábica, y hay tres tipos de silabarios: el *katakana*,

[16] Vid. J.C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Londres, OVP, 1965.

el *hiragana* y un sistema de ideogramas chinos *(kanji)* que se puede descomponer en los otros dos. El primero se usa en los libros para niños, para transcribir nombres extranjeros, ciertos documentos, etc. Los caracteres chinos producen efectos visuales que un japonés puede gozar, pero que al verter el texto a una lengua occidental se esfuman. Veamos un ejemplo:



Umanokono
kokyo hanaruru
aki no ame

Potrillo
desterrado de su tierra.
Lluvia otoñal.

Los signos a los que se ha colocado una flecha son ideogramas chinos.

Otros problemas tradicionales son: trasladar de una lengua a otra la musicalidad del verso, el ritmo...; además, en japonés no hay personas del verbo, ni distinción masculino/femenino, ni artículo, ni singular/plural... Pero lo más complicado sigue siendo la cosmovisión, la contextualidad.

También hay una serie de palabras llamadas *kireji (kamo, keri, kana, ya)*, muy usadas en el *haiku*, que tienen un valor de suspensión del discurso *(kireji* es, literalmente, 'el término que corta'). Para estas palabras no hay nada equivalente en nuestra lengua.

Nuestra traducción ha pretendido ser lo más correspondiente al texto original, dentro de lo posible. Nos hemos permitido muy pocas libertades, sin tratar de hacer una traducción servil (metatexto). En casi todos los casos hemos acom-

pañado el poema con unas notas explicativas, aunque todavía el lector tendrá que hacer un esfuerzo para completar el sentido de unos versos que se caracterizan por su polisemia. Quien se acerque a estas páginas no debe quedarse en la superficie de los versos, sino dejarse incitar por ellos hacia unas sensaciones siempre diferentes para cada persona.

No hemos intentado mantener la métrica original, pues en muchas ocasiones es un esfuerzo vano, y en otras una forma de desvirtuar el original. Para nosotros, lo más importante ha sido intentar trasplantar un mundo diferente al nuestro, al menos hacerlo comprensible.

PRIMAVERA

(HARU)

朧々
ふめば水也
まよひ道

Oboro oboro
fumeba mizu nari
mayoimichi

Penumbra primaveral.
Pisar agua es
camino equivocado.

El autor está tranquilo, porque se encuentra en una noche de primavera *(oboro)*, en la que se ha desviado del camino y se ha metido entre los charcos. El sentido profundo puede ser que Issa desea mostrar su carácter humilde, o su complejo de inferioridad, al decirnos "me he extraviado, ¡ qué torpe soy !"

Matsu sobie
uwo odorite
haruwo oshimu kana

Pino erguido.
danza de peces.
¡ Qué nostalgia me provoca
el final de la primavera !

Curioso *haiku*, que no sigue la métrica normal. El cómputo es 5-6-8. Se trata de una desviación del paradigma que es admisible y que se denomina *ziamari* («letras que sobresalen»). Su forma nos sorprende y llama la atención por lo inhabitual.

Yama yakuya
mayu ni harahara
yoru no ame

Se quemaba el rastrojo.
Y orvalló sobre mis cejas
la lluvia nocturna.

夕桜
家ある人は
とくかへる

Yuuzakura
ie aru hito wa
toku kaeru

Crepúsculo de cerezos.
Las personas que tienen hogar
regresan aprisa.

Cuando comienza a oscurecer, quienes estaban disfrutando de la primavera y de la contemplación de los cerezos regresan a sus casas. Issa, en cambio, no tiene adonde ir.

En Japón existe la costumbre de reunirse en primavera en torno a los cerezos, en los parques y las márgenes de los ríos, llevando una esterilla *(gozá)*, comida y bebida para pasar el día. Se celebra con ello el fin de los rigores invernales. La flor del cerezo es símbolo de la primavera. Los cerezos se plantan muy juntos —como en nuestro país los almendros—. Así, cuando florecen, los lugares donde están plantados adquieren un característico y hermoso color rosado fuerte.

Kusakague ni
butsukusa nukasu
kawazu kana

En la sombra de la hierba
se queja en voz baja.
¡ Maldita rana !

El canto de la rana oculta en la hierba suena como si se estuviera quejando. Ello molesta a Issa. Se trata de un *haiku* de primavera a causa de la aparición de la rana (*kawazu*).

Hay otra forma de entender este poema. Sería así: "¡ Ay rana ! ¡ Que pena que no tengas una voz bonita y que cantes tan roncamente !". En verso:

En la sombra de la hierba
se queja en voz baja.
¡ Ay rana !

Uramon no
hitorideni aku
hinaga kana

La puerta trasera
se abre sola.
¡ Día alargado !

Issa, posiblemente sin ocuparse en nada de particular, se encuentra en su casa, que es pobre, desaseada y desvencijada. A causa de esta situación, oye que la puerta de atrás se abre sola. Esto sucede en un día largo (primavera).

El poema produce una sensación de languidez y sueño, propia de la buena temperatura.

Hana sakuya
mewo nuwaretaru
torino naku

Primavera floreciente.
Ojos cegados.
triste canto de ave.

Los hombres están contentos por la llegada de la primavera, pero el autor oye los sonidos producidos por las aves que se crían en la parte baja de la casa del granjero. Estos sonidos le parecen tristes y resignados, por el lógico final que han de tener. Hay una contradicción entre *hana sakuya* y *nuwaretaru*, porque las aves no pueden gozar de la primavera.

Shirauwo no
dotto umaruru
oboro kana

Shirauwo,
masa naciente.
¡ Noche de primavera !

Shirauwo es un pequeño pez de mar que vive en las costas de Japón. Mide unos diez centímetros y tiene una forma alargada —se parece al chanquete—. Es casi transparente y de color azul plateado. Estos peces penetran en los ríos para desovar en abril o mayo.

En una noche de luna turbia o empañada —*oboro*—, los *shirauwo* nacen en la desembocadura del río. Sabemos que estamos en primavera por *oboro* y *shirauwo*.

Yukitokete
kurikuri shitaru
tsukiyo kana

Noche con luna
que se ha puesto redonda.
Deshielo de primavera.

Ha llegado la primavera —la estación más alegre y positiva para los japoneses— y el poeta está contento porque puede contemplar una luna tan pura y brillante. Para expresar esta idea utiliza una palabra sumamente coloquial, *kurikuri*, que significa un sentimiento de apego por esa luna. Tal vez se podría haber acudido a la utilización de un apreciativo para dar una traducción aproximada: "que se ha puesto redondita".

Yuuzakura
kefumo mukashi ni
narini keri

Crepúsculo de cerezas.
También hoy se ha convertido
en pasado.

Utsukushiya
hibari no nakishi
atono sora

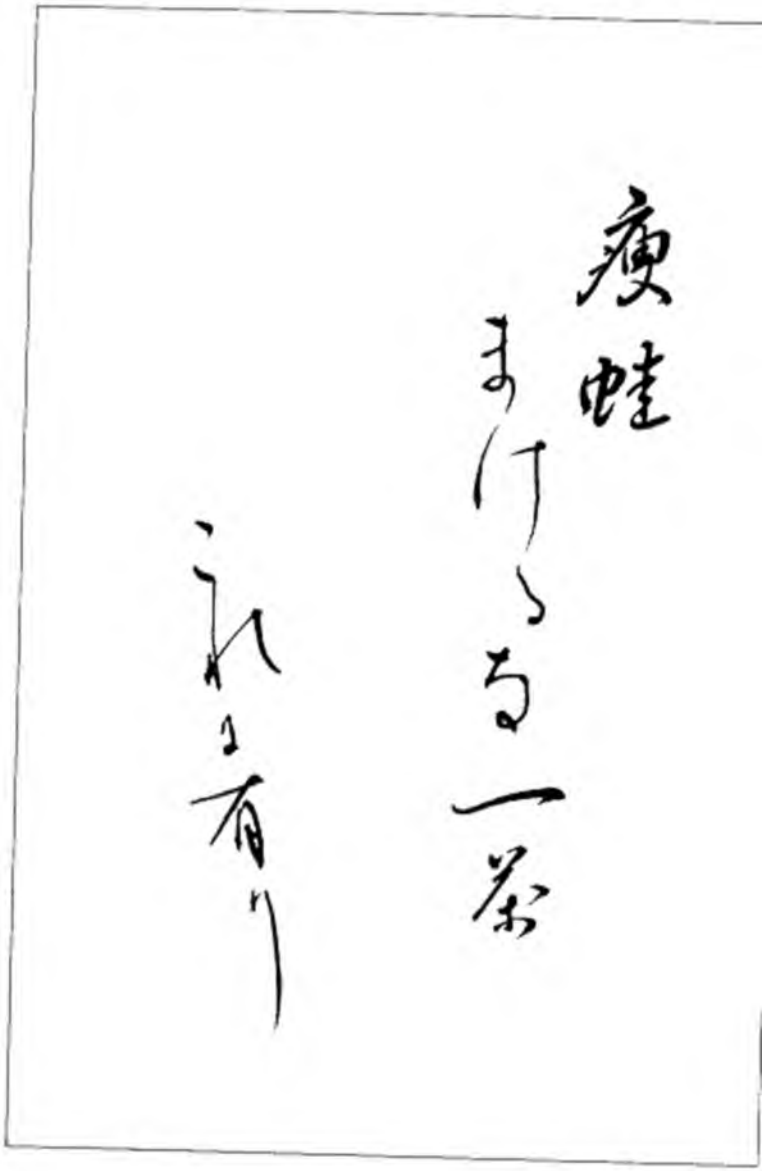
Muy hermoso.
Cantó una alondra
en aquel cielo.

Es primavera *hibari* (alondra). Al oír una alondra, Issa mira al cielo y lo encuentra muy hermoso.

Yuufuji ni
shiri wo narabete
naku kawazu

Fuji en el crepúsculo
entre los traseros alineados
de las ranas croantes.

Unas ranas están croando (ranas = primavera), poniendo sus culos en línea. Entre ellos se ve, pequeño, el monte Fuji en el atardecer. Es curioso el procedimiento que utiliza el autor, bastante común, por otra parte, que no es otro que jugar con la antítesis Fuji / rana; es decir, grande / pequeño, sobre la que se articula el poema.



Yasegaeru
makeruna Issa
kokoni ari

Rano delgado,
no te rindas, yo
estoy contigo.

Una rana delgada macho —primavera— intenta procrear con una hembra sin embargo los otros machos no se lo permiten y lo expulsan de la proximidad de la rana. Issa, que ha asistido a la escena, se compadece —y se identifica— con el animal (e te es un ejemplo del sentimiento de la naturaleza del budismo) y lo anima, mostrando que está con él. Este ánimo puede interpretarse como simple ayuda moral o material pues empuja al animal hacia el círculo donde se dirime la posesión de la hembra. Por otra parte, hay ironía en el hecho de decir *kokoni ari*, que es una fórmula utilizada por los antiguos samuráis en las crónicas militares.

Harusame ya
kuwarenokori no
kamoga naku

Lluvia de primavera.
El pato, que sobrevivió al invierno,
canta.

Issa siente simpatía por el pato que, literalmente, se salvó sin ser 'jalado'. *kuwarenokori*, forma coloquial de difícil traducción.

Atodomo wa
kasumi hikikeri
Kagano Kami

Los samurais
de Kagano Kami
están tras la cortina de niebla.

Tal vez estemos en primavera, porque *kasumi* significa más bien neblina.

Kagano Kami era un señor feudal de la época de Issa. El poema trata de mostrar —tal vez irónicamente— el poder de este personaje, porque tiene muchos samurais a su servicio. Son tantos que, como van en fila india, se pierden de vista entre la neblina.

Nagaki hini
kuchiake tooru
karasu kana

Día largo.
Con el pico abierto vuela
un cuervo.

Issa se identifica con un cuervo. Para él, el cuervo es un animal que tiene por oficio el de mendigar, y que se alimenta de lo que los otros no quieren, o les sobra. El poema tiene base biográfica, pues el autor, recién regresado de uno de sus viajes, no tiene casa y ha de recurrir a un señor, viviendo a costa de él. Se trata de un *haiku* de primavera, pues «día largo» se relaciona con esta estación.

VERANO

(NASTSU)

Yuugureya
hotaru ni shimeru
usu datami

En el crepúsculo.
La luciérnaga deja humedad
en el tatami desgastado.

Por 'luciérnaga' entendemos que es verano. *Tatami* es un tapiz —mejor sería 'esterilla'— que cubre el suelo de la casa típica japonesa. Podemos imaginar que la casa de Issa es muy pobre, pues su *tatami* está desgastado.

Hasu no hana
shirami wo sutsuru
bakari nari

Floreció la flor de loto.
Me despiojo.
hago esto sólo.

Estamos en verano, pues ha florecido la flor de loto; pero, como el poeta no aprecia la belleza, lo único que hace es quitarse los piojos y arrojarlos. El poema se articula sobre una contraposición: flor de loto / piojo. La flor de loto además de hermosa, simboliza la pureza —sobre todo para el budismo (Buda se suele representar sentado en la posición del loto)—, mientras que el piojo es un animal tradicionalmente impuro.

Natsuyama no
aburaguittaru
tsukiyo kana

Montañas de verano
grasientas.
Noche con luna.

En una noche de verano, la luna ilumina las montañas, cubiertas de árboles y hierbas, que parecen grasientas a causa de la fuerte luz. En vez de 'grasientas' se podía haber traducido 'brillantes', pero se rompería la simbolización, ya que 'grasiento' es símbolo de vitalidad y, también, tratándose de una persona, puede significar 'viciosa'.

Nigueru nari
shimiga naka nimo
oya yo koyo

Huyen.
Entre los lepismas
hay padres e hijos.

Típico poema que demuestra el interés de Issa por los animales normalmente menospreciados. En este caso, la observación del poeta le lleva a distinguir entre padres e hijos.

しづかさや
湖水の底の
雲のみね

Shizukasaya
kosui no soko no
kumo no mine

Silencio.
Sobre el fondo del lago
una nube como una montaña.

El ambiente está dominado por el silencio, y en el agua del lago se refleja una nube tan grande como una montaña. El último verso produce la sensación de que estamos en verano, en un día caluroso y con sol. Aunque lo lógico sería que la nube se reflejase en la superficie del lago, y no en el fondo, la palabra *soko* sólo puede traducirse por 'fondo' (así *umino soko*, fondo del mar).

Se trata de un *haiku* descriptivo, poco común dentro de la producción de Issa, y que recuerda a los de Bashoo. La repetición de *no* en un poema tan corto resulta monótona.

Muguiakiya
kowo oinagara
iwashi uri

Trigo maduro.
Lleva a cuestas un niño
la vendedora de sardinas.

Estamos en verano —trigo maduro— y por el camino pasa una vendedora de sardinas que lleva un niño a cuestas. Este poema es demostrativo de la compasión que siente Issa hacia los marginados y los pobres.

Minashigono
warewa hikaranu
hotaru kana

Soy huérfano.
Parezco una luciérnaga
que no da luz.

En esta poesía Issa se compara con el protagonista de *Historia de Genji (Genji Monogatari)*, novela del siglo XII escrita por Shikibu Murasaki. El personaje se llama Hikaru Genji y pierde a su madre a la edad de tres años. El nombre de Hikaru significa 'dar luz', de ahí la metáfora sobre 'luciérnaga'. De todas maneras, la vida de Hikaru transcurrió con brillantez, dado que nació en el seno de una familia noble.

Yareutsuna
haega tewo suri
ashiwo suru

No la aplastes.
La mosca se frota
manos y patas.

Curioso poema, caracterizador del pensamiento budista de comunicación con la naturaleza, tan peculiar de la literatura japonesa y de Issa en particular. La mosca es trasunto del hombre, y, al igual que éste, se frota las manos en una forma que parece —según el poeta— implorar por su vida.

OTOÑO

(AKI)

Yuuzuki ya
nagare nokori no
kiriguirisu

Luna.
El grillo ha sobrevivido
a la inundación.

Yuuzuki es la luna del principio de la noche (en japonés hay un nombre para cada tipo de luna). Esta luna preside la escena. En la primera oscuridad de la noche de otoño —lo sabemos por grillo/inundación—, después de la avenida de agua se oye el tenue sonido del grillo, que alegra el corazón de Issa, al comprobar que se ha salvado.

馬の子の
故郷はなまる

秋の雨

Umanokono
kokyo hanaruru
aki no ame

Potrillo
desterrado de su tierra.
Lluvia otoñal.

Bajo la lluvia fría del otoño, un potrillo es trasladado a la fuerza fuera del lugar donde nació, posiblemente para ser vendido. Issa se refleja en este animal separado de sus padres y de su tierra, pues le recuerda su similar circunstacia biográfica.

Tano kari ya
sato no ninzu wa
kefu mo heru

Ganso en el arrozal.
Los habitantes del pueblo
han disminuído hoy también.

Al llegar la época en que los gansos bajan al arrozal —otoño—, empieza a nevar en el pueblo y los hombres se marchan en busca de trabajo. Es un *haiku* con reminiscencias biográficas, como se puede ver por las notas que dimos al principio.

Ariake ya
Asamano kiriga
zen wo hau

¡ Ah, el alba !
La niebla de Asama
gatea sobre la mesa.

Asama es una montaña situada al norte de Tokyo.

Al amanecer apareció una niebla —otoño— que viene desde Asama a la mesa en la que me encuentro. Tenemos sensación de tristeza, de soledad, y de que se trata de un paisaje familiar.

Inazuma ya
ukkari hyonto
shita kaoe

El relámpago
me asustó, dejándome
embobada la cara

El relámpago simboliza e otoño El sentido es obvio: hallándome descuidado, rasgó el aire un relámpago y me sorprendió, dejando en mi rostro esta sorpresa una sonrisa estúpida. La traducción recoge este esp´r'tu, pero no sigue literalmen e el texto original, que transcribimos para que el lector se dé cuenta de las dificultades de adaptación: "¡ Ah, relámpago, / sin atención, embobada / ha hecho la cara !"

Aozora ni
yubi de zimo kaku
aki no kure

En el cielo azul
e cribo con el dedo.
Crepúsculo de otoño.

El *haiku* demuestra la inocencia o candidez de Issa, que escribe en el cielo con un dedo.

Kiriguirisu
shibiu no otomo
hosoru yozo

Canto de grillo.
El ruido en el orinal
se hace más débil en la noche.

En la noche se oye el canto del grillo —otoño—. Issa siente deseos de orinar, pero, como está enfermo, lo hace en un orinal. El autor, entonces compara el débil sonido del grillo con el que produce al orinar, todavía más mitigado. La sensación que nos provoca es de que el poeta se siente envejecido y enfermo.

Chiru susuki
samuku narunoga
meni miyuru

Se marchitan los carrizos.
Hará frío.
se ve claramente.

Este *haiku* quiere decir que el marchitarse de los carrizos anuncia la presencia cercana del invierno. La palabra *susuki* significa 'carrizo'. Es un símbolo del otoño, porque los carrizos se cogen en las noches otoñales de luna llena, para ponerlos de adorno en honor de la luna. Hoy se ha perdido este sentido religioso.

Afunokeni
ochite nakikeri
akino semi.

Cayó bocarriba
la cigarra de otoño,
y sigue cantando.

En otoño una cigarra cae bocarriba desde un árbol, y todavía sigue cantando, aunque no tiene mucha fuerza, porque en esta época del año morirá.

Kogoto ifu
aitemo araba
kefuno tsuki

Si tuviera a alguien
regañaría con él
bajo la luna de hoy.

Podría disfrutar de la hermosa luna de esta noche si tuviera a alguien con quien pudiera reñir.

Es un *haiku* escrito alrededor de 1823; en esa época, Issa ha perdido a su mujer y se siente solo. Relaciona su soledad con elementos naturales: crisantemos, luna, flor, crepúsculo otoñal... De este periodo son otros poemas de comienzo muy parecido al del *haiku* que acabamos de traducir.

Se trata de una composición de otoño, aunque esta palabra no aparezca. Se recibe la sensación de que es esta estación por la palabra 'luna' *(tsuki)*, porque en otoño había una ceremonia de adoración, actualmente perdida.

Aki no kaze
kojikiwa warewo
mikuraburu

Viento de otoño.
Me veo como si fuera
un mendigo.

Este *haiku* es una descripción del poeta por sí mismo. Nos muestra a un Issa pobre y de aspecto descuidado —mendigo—. Pero no es más que una dramatización que le sirve de fundamento para componer sus *haikus*. Ciertamente, la vida de Issa no fue fácil, y sus condiciones económicas no fueron nada buenas, pero él tenía el consuelo de su poesía.

Rokuju nen
odoru yomo naku
sugoshi keri

Sesenta años.
Sin una sola noche de baile
he vivido.

Kigo: *odoru* = 'baile'.

INVIERNO

(FUYU)

Yudejiru no
keburu kakineya
mizore furu

El olor de la olla
viene a través del seto.
Cae aguanieve.

Este poema contiene uno de los temas más frecuentes en Issa: la añoranza de su tierra y de la vida familiar. El olor de la comida atraviesa el seto de la casa contigua en un día de invierno. La casa antigua japonesa estaba constituida por el edificio propiamente dicho, un jardín y el seto que circundaba este conjunto, aislándolo de las demás casas.

せゝなぎや
氷を走る

惣ぎゝ氷

Sesenaguiya
koori wo hashiru
kashigui mizu

Sobre el hielo
del canal de desagüe
corre el agua de la cocina.

En un día de invierno (*koori* = 'hielo'), el agua que se utiliza en la cocina corre por el desagüe y se mezcla con el hielo. El poema trata de captar la belleza de un hecho cotidiano y aparentemente sin importancia.

灯ちらく
瘋癲小屋の
吹雪哉

Hichirachira
hausau goya no
kubuki kana

Desde la choza de los enfermos
se diluye una luz oscilante.
Tormenta de nieve.

Un contraste estructura el *haiku*: fuego (calor) / nieve (frío). A su vez, se trata de una luz débil en contra de una fuerte tormenta. La luz débil puede simbolizar una vida que se apaga —una grave enfermedad—; de esta forma, Issa, al pasar por delante de la casa, se entristece por el enfermo.

Sawattemo
shiguresau nari
Chichibu yama

Con un toque de mano
parece que empezará a llover.
Montañas de Chichibu.

En las montañas de Chichibu —que están al noroeste de Tokyo— ya han caído las hojas de los árboles: estamos en otoño. Lo sabemos por la palabra *shiguresau*, que significa 'lluvia de finales de otoño', pues en japonés se distinguen varios tipos de lluvia —con sus correspondientes vocablos— según los meses y estaciones. Las nubes son bajas y están repletas de agua, de forma que casi las toco. Entonces comenzará a llover. La montaña simboliza soledad e invierno.

Furutone ya
kamo no nakuyo no
sake no aji

¡ Oh Furutone !
La noche en que canta el ganso
tiene sabor de sake.

El Furutone, río que pasa al norte de Tokyo y desemboca en el mar, está adornado con los colores del invierno. En la noche se oye al pato silvestre *(kamo)*, que ha comenzado la migración —por la aparición de este animal sabemos que es invierno— En el frío de la noche el *sake* (aguardiente de arroz) se extiende por el cuerpo del caminante.

炉のはたや

よべの笑ひが

いとまごひ

Rono hataya
yubeno waraiga
itomagoi

Junto al hogar
la risa nocturna fue
despedida.

Issa ha estado con un amigo la noche anterior. La felicidad y la sonrisa han estado presentes en el encuentro, que al día siguiente se convertirá en despedida. Kigo: *rono* = *'hogar'*.

Asabare ni
pachipachi sumi no
kiguen kana

Mañana despejada.
Crepitar de madera
que arde alegremente.

Haiku de invierno por «crep tar de madera», que es lo que evoca la estación. Es curioso señalar el valor onomatopéyico de *pachipachi*, que hemos tratado de conservar al traducir por 'crepitar'. *Sumi*, aunque lo hemos traducido por 'madera', es 'carbón vegetal'. Este arde alegremente (animación) en la brillante mañana de invierno (el sol reverbera en la nieve). El buen humor del poeta le hace sentir que las cosas participan de su estado.

Daiko hiki
daiko de michiwo
oshie keri

El agricultor
señaló con un nabo
el camino a seguir.

En invierno —los nabos se recolectan en esta época del año—, caminando por un sendero, pregunto Issa por el camino a un labrador, y este se lo indicó con un nabo que acababa de sacar.

Es de señalar la especial predilección de este autor por las imágenes visuales, que constituyen el núcleo de su producción. La mayoría de los *haikus* son como un *flash* que trata de captar una especial relación. También tiene un sentido humorístico. El agricultor, sin ningún tipo de ceremonia, señala el camino con un nabo, mucho mayor que un dedo.

Dondoyaki
dondo to yukino
furini keri

Es Dondoyaki,
una gran nevada
está cayendo.

Dondoyaki es una costumbre japonesa del año nuevo, con su correspondiente ceremonia, que consiste en decorar las casas con adornos de diversos tipos —*matsukasari*— y formas, hechos con paja y con ramas de árboles, sobre todo de pino. Todo ello se quema el quince de enero en una fiesta colectiva, en las plazas o lugares destinados a este propósito. Según la fuerza del fuego se adivina la cosecha del año.

Este *haiku* hace referencia al hecho común de que la nieve presida estas fechas. *Dondo* es una onomatopeya intraducible que significa 'gran caída de nieve'. También hay un juego de palabras entre el primero y el segundo verso.

Yuki chiruya
odokemo ienu
Shinanozora

Está nevando.
No se puede gastar ni una broma
bajo el cielo de Shinano.

Shinano —al norte de Tokyo— es el pueblo donde nació Issa. La nieve entristece los corazones y no se puede hacer ningún tipo de broma, es decir, es difícil estar alegre. El poema es demostrativo de la influencia de la naturaleza sobre Issa, y también puede simbolizar las malas relaciones que tenía con sus padres.

Yoruno yuki
damatte tooru
hitomo ari

Noche nevada.
Hay personas que caminan
calladas.

Haiku de invierno con el que Issa nos quiere hacer sentir su soledad.

SIN ESTACIÓN

(MU-KIGO)

Gyau Gyau shi
dokoga Kasai no
yukidomari

¡ Ruiseñores !
¡ Dónde será de Kasai
el final !

Los ruiseñores cantan insistentemente, poniendo nervioso a Issa, que está deseando salir de la marisma de Kasai. Kasai es una zona que está al este de Tokyo y que en la actualidad se ha convertido en un barrio de la capital japonesa.

よりかくる
度に冷つく

柱哉

Yorikakaru
tabini hiyatsuku
hashira kana

Siento frío
cada vez que me apoyo.
¡ Vigas de la casa !

Este poema sin estación puede tener dos interpretaciones. La primera sería la de que Issa vive en una casa ajena, y cada vez que se apoya en las vigas siente un frío profundo. El frío simboliza la ausencia de un hogar —tardó mucho en tener una casa propia— y su continuo deambular de un lado para otro. La segunda interpretación podría ser la de que Issa se halla en una casa pobre y sin robustez, de forma que cada vez que se apoya, se asusta *(yorikakaru)*.

Naki haha ya
umi miru tabini
miru tabini

Madre difunta.
Cada vez que veo el mar,
cada vez que veo...

Haiku difícil de traducir, pues es complicado buscar una expresión que equivalga a la del original. Por otro lado, es uno de los pocos ejemplos de *haiku* sin palabra que signifique estación. Tiene sentido biográfico: cada vez que Issa ve el mar recuerda a su madre, que murió cuando él era pequeño. Tal vez la selección de umi, 'mar', sea a causa de un dicho japonés: "El amor de la madre es más profundo que el mar".

ÍNDICE

	Página
Introducción	9
Primavera (*Haru*)	23
Verano (*Natsu*)	43
Otoño (*Aki*)	55
Invierno (*Fuyu*)	71
Haikus sin estación (*Mu-Kigo*)	87

Issa Kobayashi (o, a la manera japonesa, Kobayashi Issa) nació en 1763. A los catorce años se trasladó a la capital, Edo, donde compaginó el trabajo con el estudio del *haiku* en una escuela fundada por un discípulo de Bashoo.

Vivió pobremente hasta los cincuenta años, en que una herencia le suministró la tranquilidad económica y le permitió casarse, pero los cuatro hijos que le dio su mujer, y ella misma, murieron en poco tiempo. Se casó dos veces más, sobreviviéndole un hijo nacido al poco de morir el poeta, en 1827.

Frente al formalismo del *haiku* de su época, Issa aportó a este género una gran espontaneidad y un original mundo poético, sobre todo en los últimos años de su vida, marcados por un mayor equilibrio interno y una mayor profundización filosófica. En toda su obra se aprecia una peculiar precisión en la observación de la naturaleza y un acercamiento a los pobres y humildes, así como a temas y seres tradicionalmente marginados y hasta él excluidos del mundo lírico del *haiku*.

ISBN 84-7517-514-7

9 788475 175140

Ediciones Hiperión